

دراسة للمنسيج الإسلامي المذهب في صقلية

للدكتور عبد المنعم عبد العزيز رسلان

عرف العرب قبل الإسلام بحيثهم للثياب الفاخرة والإكثار منها . اعتقاداً منهم بأنها تضيء على لباسها من الوجاهة ما يكره في أعين الناس . كما عرفوا كذلك بتقديم الهدايا لكل عزيز عليهم . ولعل من أهم هذه الهدايا كسوة الكعبة . ولما ظهر الإسلام زاد اهتمامهم بالمنسوجات لاسيما بعد أن أحيا الرسول ﷺ فتح الخلق^(١) . كما صارت المنسوجات مما يتصدق به في المواسم والأعياد . على الفقراء والمحتاجين .

ولما بدأت الفتوحات الإسلامية ، دأبت للمسلمين بلاد كانت لها شهرتها في صناعة المنسوجات كمصر والشام وإيران ، ووجدت هذه البلاد في الإدارة الإسلامية دفعة قوية لازدهار هذه الصناعة ، إذ عمل الولاة على تميمتها وتشجيعها مما جعل الناجين يتسابقون في إجادة صناعتهم وابتداع أنواع جديدة من المنسوجات . كما اهتم الولاة بمصانع النسيج أي « دور الطراز » فأخضعوها للرقابة الحكومية ، ووضعوا لها اللوائح والنظم لإحكام الإشراف والرقابة عليها حتى لا يهبط مستوى الصناعة من جهة ، وحتى لا يعرض في السوق أو يصدر إلى الخارج إلا ما كان مطابقا لما حددته الدولة من مواصفات ، وإجازة المحتسب ، ولتختم بخاتم الدولة .

كما تعددت أنواع النسيج الإسلامي ، فكان منها الصوفي والكتاني والحريري والقطني الذي اشتهرت بأنواعه بلدان عديدة من الوطن الإسلامي الكبير .

ولقد نبأت صناعة المنسوجات في العصر الفاطمي مكانة رفيعة ، وظهرت أنواع جديدة أيضا مثل العنابي (نسبة إلى حي العتيبة ببغداد) والسقلاطون (روسي الأصل) ، والبولقمون (وهو ثوب ذهبي يتلون باختلاف أوقات النهار) ، كما زادت مراكز الإنتاج . واشتهرت صقلية بتصدير الكتان الرقيق والثياب المقلدة الغالية الثمن ، وباختصار كانت هناك نهضة شاملة في صناعة المنسوجات تناولت المواد الخام ، ونسجها ، والزخارف بأنواعها ، مطرزة ومنسوجة ومذهبة ومطبوعة ومرسومة .

وشادت الظروف حين دراستي لبعض المنسوجات الفاطمية متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أن أجد قطعة متميزة من نسيج القطن ، مقيدة برقم سجل ١٠٨٣٦ ، نسبها المتحف إلى العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري - (الثاني عشر الميلادي)^(١) . وقد أرجعها الدكتور زكي محمد حسن أيضا ، في كتابه « كنوز الفاطميين » إلى العصر الفاطمي ونسبها إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري ، بناء على دراسة طراز الكتابة الذي يزخرف هذه القطعة^(٢) . أما نانسى بنس بريتون Nancy Pence Britton فقد اعتبرتها من صناعة مصر في النصف الأول من القرن السادس الهجري^(٣) .

والحقيقة أن هذه القطعة تنفق إلى حد كبير مع المميزات العامة للنسيج الفاطمي وبخاصة من حيث الزخارف المتنوعة التي تزيئنها سواء أكانت كتابية أو حيوانية أو نباتية^(٤) . إلا أننا إذا ما تلخصنا هذه الزخارف بشيء من الدقة ، نحس بتميز واضح ، يجعلنا نفكر في ضرورة البحث عن البلد الذي يرجع أنه أنتج مثل هذا المستوى الرفيع من المنسوجات ، لاسيما ونحن نعلم أن الدولة الفاطمية تزامت أطرافها^(٥) ، وكانت تضم بلدانا اختلفت مواد النسيج فيها ، بعضها اشتهر بالقطن - زراعة وصناعة - وبعضها الآخر اشتهر بالكتان^(٦) . ومن الطبيعي

أن يختلف مستوى الانتاج الفنى فى بلد عنه فى بلد آخر ، تبعاً لظروفه المحلية .
ووصولاً إلى غايتنا ، من حيث ترجيح إستاناد هذه القطعة من النسيج إلى بلد من بلدان
الدولة الفاطمية ، ستحاول إجراء دراسة تفصيلية لها ، مادة وزخرفة وستبدأ بالوصف الفنى .
وصف القطعة : لوحة رقم (١) .

١ - المادة : قطن ١٠٠٪^(١) .

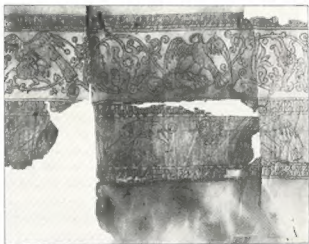
٢ - مساحتها : ٢٤,٨ سم × ٤٢,٥ سم .

٣ - عدد الخيوط فى السنتيمتر المربع : ٤١ خيطاً (سدى) .

٣ - عدد الخيوط فى السنتيمتر المربع : ٣٤ خيطاً (حمة)^(٢) .

٤ - زخارفها :

عبارة عن شريطين من الزخارف فى وسطها سطر من الكتابة الكوفية ، وفى أعلاها سطر
ثان ، وفى أسفلها سطر ثالث . وهذه الزخارف كلها مطبوعة وليست منسوجة فى النماش .
وتفصيلاً لهذا نتتبع عناصر الزخرفة على هذه القطعة من أسفل إلى أعلى .



لوحة رقم ١ - ١ : قطعة من نسيج القطن المذهب المطبوع - منحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(أ) شريط من الكتابة الكوفية يعرض ١٢ سم على أرضية مموجة بالذهب . وحروف الكتابة محدودة بخطوط رفيعة سوداء . وهي تتضمن كلمات دعائية مكررة نحو « بركه » و « سعاده » و « سلامه » و « رياسه » . وهي جميعها من نوع الكوفي المورق^(١٠٠) .

(ب) شريط يعرض ٣٦ سم مذهب . طبعت فوقه وحدات متباعدة لمناظر التنص . يفصل بين كل مشهد والآخر زخرفة نباتية محورة والمشاهد عبارة عن عقاب^(١٠١) ينقض على أرنب يرى . وأسد^(١٠٢) يهاجم حمارا وحشيا Equus Zebra^(١٠٣) تبدو عليه مظاهر الذلّة والاستكانة . وقد حرص الفنان على إبراز نوع الحمار . بأن ميزه بالخطوط ثم تتكرر هذه المشاهد وقد حددت جميع هذه الرسوم بخطوط رفيعة سوداء . ويتبين من فحص تلوين العناصر المرسومة . أن الطباعة قد كتبت بطباعة اللون المذهب أولا . ثم تبعه اللون الأسود ثم اللون الأزرق . وتجد هذه الألوان المتوعدة واضحة في رسم الأرنب والأسد^(١٠٤) .

(ج) شريط يعرض ١٢ سم يتضمن كتابات كوفية على غرار الكتابات في الشريط السفلي وهي تتضمن كلمات دعائية منها « بركه » و « نعمه » و « كرامه » و « غبطه » و « رياسه » . وقد كتبت هذه الكلمات جميعها على أرضية مموجة بالذهب . وحددت الحروف بخطوط سوداء رفيعة .

(د) شريط يعرض ٥٢ سم . يعتبر المساحة الرئيسية في التصميم . وهو يتضمن مشاهد للتنص وعناصر نباتية بالتبادل . موزعة بواسطة فرع نباتي متناوج يخرج منه فروع وأوراق وتتخلله عقد . والزخارف بتوابعها في هذا الشريط تشغل الفراغ . وتغير عن وحدة لينة في التخطيط ومتراصة في نفس الوقت . ومشاهد التنص والعناصر النباتية كلها جاءت مطبوعة على أرضية بيضاء . في الوقت الذي موهت العناصر الزخرفية بالذهب وحددت بخطوط سوداء دقيقة . أما مشاهد التنص فلوامها عقاب^(١٠٥) تنثر جناحيه وانقض على بلشون Grey Heron طابعه أوروبى^(١٠٦) . أدار رأسه نحو العقاب في جزع بعد أن تمكن منه وأحاط بمخيله على عنقه . ومشهد آخر لعقاب ينقض على غزال ويضرب بمنقاره في عنقه ليشل حركته . والغزال فزع يحاول الفكاه منه متحفظا للجرى^(١٠٧) ثم تتكرر المشاهد على هذا النحو . أما العناصر النباتية التي تملأ الفراصل المتناوجة بين مشاهد التنص فهي عبارة عن عنصر نباتي محور ينتهى بقوس يلتف حول الفرع النباتي ويضم بداخله عنصران نباتيا آخر (لوحة رقم ١) كما يخرج من الفرع النباتي أوراق وعناصر نباتية أخرى .

(هـ) شريط عرضه ١٢ سم يتضمن كتابات كوفية تضم كلمات دعائية على غرار ما في الأشرطة الكتابية السابقة نحو « بركه » و « نعمه » و « سلامه » و « غبطه » . كتبت على



لوحة رقم ١٣ Δ
تفاصيل من لوحة رقم (١٦)



لوحة رقم ١٦ Δ
قطعة من نسيج الفضة المذهب المصنوع بطريقة
الوصافي IKAT من اليمن - القرن ١٥ هـ / ١٦ م - متحف
الفن الإسلامي بالقاهرة



أرضية مموهة بالذهب ، وحددت الحروف فيها بخطوط رفيعة سوداء على غرار ما سبق (لوحة رقم ١٦) .

الأسلوب الفنى المتبع فى هذه القطعة من حيث الصناعة والتذهيب والرسم :

(١) يلخص هذه القطعة أنصح أنها من نوع النسيج البسيط الذى يطلق عليه اسم النسيج السادة ^(١٦) وهو نوع يمتاز بسهولة ثقيله للتذهيب حيث يستوى وجهه ، مما يساعد على ثبات الذهب عليه .

(٢) تحت طباعة الأشرطة الزخرفية فى اتجاه السدى ، وهذا يعنى أنها كانت طويلة ، واستوجب هذا تكرار الموضوعات الزخرفية عن طريق القوالب ^(١٧) . التى حددت عناصر الزخرفة فقط باللون الأسود . لذا تبين عدم وضوح أجزاء من الخطوط السوداء المحددة للزخرفة يمكن الاعادة عليها بالفلم لتوضيحها ^(١٨) .

(٣) تبين يلخص هذه القطعة ميكروسكوبيا أنها مموهة بالذهب على الطريقة التى كانت تستعمل فى العصور الوسطى من حيث وضع المادة اللاصقة . ثم التنظيف . وهو أسلوب

وجدناه مستعملا في صقلية الإسلامية^(١١١).

(٤) زخرفت بعض أجزاء العناصر الزخرفية الحبوانية باللون الأزرق الزهري المكون من أكاسيد المعادن التي تم لصتها على النسيج بواسطة لصاق وضع على سطح القماش^(١١٢).

التحليل الفني لعناصر الزخرفة النبطية

أولا : الزخرفة الكتابية :

تتلخص هذه الزخرفة في ثلاثة أنثرطة من الخط الكوفي المورق . اثنان منها متعاكسان^(١١٣) (الأوسط والأسفل) أما التريبط الثالث (العلوي) فقد اتفق في الاتجاه مع التريبط الأوسط . وتنظم الأنثرطة الثلاثة ألفاظا دعائية نحو « بركة » و « سلامة » و « نعمه » و « كرامه » و « سعادته » و « غبطه » . وكلها مكتوبة بواسطة الطبع بالقالب على أرضية مذهبية . والأنثرطة الثلاثة محدودة كل منها (من أعلى ومن أسفل) بخطين رقيقين باللون الأسود باستثناء التريبط العلوي الذي جاء بأسفله خطان بدلا من خط واحد . كما نلاحظ أن الخطاط (الرسام) قد جعل أسفل بعض الحروف (و . ر . ك . ن . م . س . ط . س .) على شكل أقواس نصف دائرية يحصرها خطان رقيقان (لوحة رقم ١) .

كما نلاحظ أن الحروف الأولى المنتظمة في الكلمات مثل (ب . ن . س) قد ارتفعت أعينها وصارت تقرب من طول حرف الألف أو اللام . كما هو الحال في كلمة « بركة » في الأنثرطة الثلاثة وكلمة « نعمه » في التريبط الأوسط . وكلمة « سلامة » في التريبط العلوي والتريبط السفلي . أما حرف الواو فقد صحبته زخرفة تشبه بشكل قوس وتنتهي بزخرفة على شكل ورقة نباتية غير متفتحة كثيرا (شكل ١) .

لوحة رقم ١ (٤)

لخاميل من لوحة

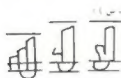
رقم ١ (١)



أما أرضية الكتابة فقد زُخرفت بواسطة بعض الدوائر القليلة . كما هو الحال في زخرفة كلمة « غبطه » بالثريبط العلوى و« رباسة » بالثريبط الأوسط « وسعادة » بالثريبط الأسفل . كما زُخرفت أيضا بواسطة بعض الوريقات والتفريعات الثنائية الصغيرة وكلمة « سلامة » في الثريبط الأسفل وكلمة « سعادة » بنفس الثريبط .
 ونستطيع أن نجمل ما تميز به الخط الكوفى المستعمل في هذه المنسوجة فيما يلى :
 (١) استعمال الكتابة المتعاكسة مع الكتابة المتوازية في الزخرفة .
 (٢) زخرفة المسافات بين سيقان الحروف ببعض الوريقات والتفريعات الثنائية مثل :



(٣) استعمال زخرفة الأقواس في أسفل بعض الحروف مثل :



(٤) استئطالة بعض الحروف وصعودها مثل (ب . ن . س) :



(٥) استعمال بعض الدوائر كمعصر زخرفى في أرضية الكتابة مثل :

ونستطيع القول : إن الخط المستعمل في زخرفة هذه القطعة من النسيج . ولو أنه يشترك في مميزاته مع ما شاع في بعض بلدان العالم الإسلامى في القرن الخامس الهجرى - (١١ ميلادى) كالكتابة المتعاكسة مثلا . وهى التى شاعت في كل من مصر وإيران^(١١) . وكذلك استعمال بعض الوريقات والتفريعات الثنائية التى شاعت في مصر وحقلية الفاطمية على السواء^(١٢) . إلا أننا نلاحظ في زخرفة الكتابة على هذه المنسوجة ظاهرة انحدرت بها حقلية الإسلامى في القرن الخامس الهجرى وهى استعمال الدوائر في زخرفة أرضية النقوش الكتابية^(١٣) .



لوحة رقم ٦٠ :
تفاصيل من لوحة رقم (٦٠)



لوحة رقم ٥٠ :
قطعة من نسيج الحرير - مجموعة أكرمان -
إيران - القرن ٥/٦ هـ - ١١/١٢ م



ثانياً : الزخرفة الحيوانية :

تشتمل زخارف هذه القطعة على عناصر حيوانية تمثل مشاهد قتلى : ففي شريط الزخرفة السفلى نجد مشهدين يتكرران : أحدهما يشير إليه الجزء المتبقي من الزخرفة على الجانب الأيسر . المشهد الأول عبارة عن عقاب يتلفس على أرنب يرى . نجح الفنان نجاحاً كبيراً في التعبير عن الحالة التي يكون عليها الطائر المتلفس على فريسته ، فقد رسم العقاب ناشراً جناحيه بعض الشيء ، وثبت جسمه على الأرض بقوة معتمداً على رجليه المثبتين بواسطة أطرافه القوية . في الوقت الذي ضرب فيه بمنظاره في حنجرة الأرنب لبثل حركته . كما نجح في التعبير عن الفزع الذي أصاب الأرنب يرسم أذنيه منشورين ورفع رجله اليمنى الأمامية إلى أعلى . أما ساقاه الخلفيتان فقد رسما في وضع التحفز للجرى لإحساس الأرنب بالخوف والرغبة في التخلص . والرسم يعبر بلا شك عن مقدرة الفنان الكبيرة في التعبير عن الطائر القوي المسيطر على فريسته . والفريسة الرشيفة النشطة الراغبة في الفرار والتخلص مما دهاها . والفنان بلا شك متحرر في رسمه : فقد عنى بالفكرة وعبر عنها أحسن تعبير . فجاء رسمه كأنه منظر من الطبيعة . ولم يلجأ الفنان إلى التحوير إلا في رسم بعض العناصر الزخرفية القليلة التي

زين بها أعلى جناح العقاب : حيث رسم زخرفة على شكل نصف ورقة تخيلية ، كما حزم ذيله برسم خطيه أقواس . ورسم خطاً آخر مشابهاً له في نهاية الذيل . (لوحة رقم ٣ وشكل رقم ٤) أما المشهد الثاني فهو عبارة عن أسد يسك بحمار وحتى ويحصله على الاتكلاء حتى يتسكن من المفترسه . وقد نجح الفنان أيما نجاح في التعبير عن الفكرة : فقد رسم الأسد وهو يضغط على الحمار من المقدمة ومن المؤخرة في وقت واحد . ورسم رجل الأسد الأمامية اليسرى تضغط بشدة أعلى كتف الحمار وفي حين رسم رجله اليسرى الخلفية (في نفس الاتجاه) تضغط على مؤخره . وبالتالي بدأ الحمار يتكفى حيث انشلت رجله اليسرى الأمامية ، وحتى يصل الأسد إلى غايته في أسرع وقت ممكن عض الحمار بين كتفيه ليؤثر على أعصابه ، والرسم بهذه الطريقة يوحي بمقدرة الفنان الكبيرة . ومدى ما بلغه من دراسة لطباع الأسد والحمار . وقد أجاد الفنان في التعبير عن الحالة النفسية عند كل من الحيوانين في حالة الاقتراس ، فالذئب والاستكانة للحمار ، والقوة والتسكن للأسد (لوحة رقم ٦) . كما أكد الفنان قدرته كذلك على حسن اختيار الأسد لرئيسه المحببة ، فمن المعروف علمياً أن أحب اللعوم للأسود هي لحوم الخمير الوحشية . وتأكيدها هذا المعنى أبرزه الفنان نوع الحمار بواسطة رسم الخطوط المميزة للحمار الوحشي . كما أكد كذلك نوع الحيوان المفترس (الأسد) برسم البقعة الغامقة في بطنه وفخذه . كما نلاحظ أن الفنان قد رسم هذا المشهد بأسلوب طبيعي ، فاحترم النسب التشريحية لكلا الحيوانين . ولم يلجأ إلى أسلوب التحوير إلا في القليل حيث اكتفى برسم طرف ذيل الأسد على هيئة قوس ينتهي بزخرفة دائرية مشقولة (لوحة رقم ٤) وماعدا ذلك فكله طبيعي في رسم الحيوان .

أما من حيث التلوين . فقد رسم الفنان بعض أجزاء جسم الأسد باللون الأزرق الزهري^(١١) . في حين استعمل التذهيب في بقية جسم الحيوان إلى جانب البقع الغامقة المميزة لهذا الحيوان .

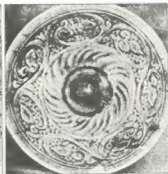
أما الترابط العلوي للزخرفة ، فيضم من العناصر الحيوانية مشهدين هما : (أ) مشهد لعقاب ينقض على بلثون (لوحة « ٦ » وشكل « ٢ ») وقد رسم الفنان العقاب واقفاً على ظهر البلثون نائراً جناحيه . بعد أن جثت تحته الرئيسة في فزع واضح . وهي تسك بأظفارها في الأرض ، خوفاً من أن يخطفها العقاب . والمشهد مرسوم بطريقة طبيعية . وقد خلت عناصره من الزخرفة اللهم إلا أعلى جناحي العقاب اللذين رسم في أعلاهما زخرفة على هيئة نصف سعة تخيلية . فضلاً عن زخرفة ذيله بتجزئة بورقة نباتية محورة وخط متعدد التقوسات في آخر الذيل . وقد نجح الفنان في التعبير الصادق عن الحالة النفسية عند كل من العقاب والبلثون : فالأول في حالة التوتر والزهو حيث نشر جناحيه بعد سيطرته على

فريسته سيطرة كاملة . وأحاط بمخالبه على عتق البثون . أما الثاني وهو البثون فهو في حالة من الذهول بعد أن تمت السيطرة عليه . فقد زاع بصره . ونجح الفنان كذلك في إبراز نوع البثون حيث رسمه وقد ظهرت في مؤخرة رأسه بعض الريشات التي تميز نوعه الأوروبي (شكل ٢ لوحة ٦) .

(ب) أما المشهد الثاني فهو عبارة عن عقاب ينقض على غزال . وقد نجح الفنان في التعبير عن الحالة النفسية التي تنتاب كلا الطرفين في مثل هذه الحال : فالعقاب ينضغط بجسمه وينشأ مخالبه في جني الغزال . في حين يضرب بتفاره الحاد عتق الغزال وحشجرته حتى يستسلم . فالعنف واضح في حركات العقاب . كما أن الضيق والفرع يادبان على الغزال . وفي نفس الوقت لم يخف رشاقته حتى في الوقت الذي يحاول فيه الفكاك من عدوه . أما من حيث طريقة الرسم . فقد لجأ الفنان إلى الأسلوب الطبيعي . ولم يلجأ إلى التحوير الزخرفي . إلا عند زخرفته لبعض أجزاء جسم العقاب . على غرار الأسلوب الذي لاحظناه في العناصر السابقة . ومما هو جدير بالذكر أن رسم الحيوانات بصورة طبيعية أسلوب غلب في صقلية الفاطمية عنه في أي مكان من العالم الإسلامي المعاصر : وذلك نظرا للتأثر الكبير بالفن البيزنطي وهذا أمر طبيعي : لأن المسلمين عندما فتحوا الجزيرة كانت بيزنطية الحضارة . فضلا عن أن لقطاها كبيرا من سكانها كان يونانيا . وهذا ما يؤكد المؤرخون ويشير إليه نقش اللغات الثلاث في العهد النورماندي (١٨) .



لوحة رقم (١٨)



لوحة رقم (١٧)

طبق من الخزف - صناعة الري - إيران القرن ١٦ - ١٢ م • صندوق مغطى بالعاج - صقلية - القرن ١٢ م

اشترك برحمة السبعة في هذه المجموعة مع لرحمة الكسرة والجوابية عند وجودها برحمة اوصية الاشرطه انكسرة على شبه وريثات وفروع سبعة شعيرة محورة وقد سبق الحديث عن هذا عند معالجة الرحمة الكسبية . كما يحدف في شرط الرحمة اسفل على شبه كورسات سبعة محورة مجمعة في وحدة رحمة بفضل من مشهد انقضى لمختلفة لوجه رقم ٦ . وهي شبه في اسفلها ورقة تحت ثلاثه داخل سطحة لورقة التكليل كما شبه في اعلاها ورفعت تلابيب بقا كل واحد داخل فرع ساسي دائري . وحول هذا التكرس الرحمة في مجموعه من الأوراق المحورة ذات الاشكال المختلفة . وسدى من هذا التكرس فرع ينائي إلى اسفل

أما الرحمة السبعة في التبريط العلوي ، فهي عبارة عن فرع ساسي ممتوج . شبه من موجودة أم مشهد للفصل و رحمة سبعة شبه ورقة سبعة محورة بمحور الفاع في اسفلها . وسهت بشكل حلزوني يلف حول فرع ساسي خارج من فرع الاقصى الممتوج ويخرج منه عناصر سبعة عبارة عن أوراق على اشكال مختلفة . شكل ٥ شكل ٦ ولوجه ٦ ، وبالأحظان الفرع الساسي لممتوج يمر بشكل مسطح بحيث شبه كل فوحة سفلية مشهداً من مشهد الفصل في حين شبه اموجه الغلب برحمة سبعة مكونة من عنصر ساسي ، يفرع من الفرع الاقصى كما سترفع شبه بدورة عناصر سبعة اخرى مكونة من أوراق سبعة مختلفة الاشكال . ان سبوت اموجه بالفرع الساسي الممتوج امر شائع في الفن الاسلامي سواء في المشرق أو المغرب فقد وجدناه في ايران برين السيج " " لوجه ٥ كما برين الحرف " " لوجه ٧ ووجدناه في مصر على السيج " " بقا . ووجدناه برين صناديق الفخ في حشبه " " لوجه ٨ لوجه ٩ وشكل ٧ وسعمل اسيرطون . الغلب لفرع الممتوج في رحمة مسوختهم ولوامبه رسمود بالسبوت اكثر طبعه مع اوراقه " " ولنداره سطحة من طريته رسم لفرع ساسي في مسوخت وف جاء على عطاء . تصدوق يدعى لفصل لوجه ٨ لوجه ٩ من فرع ساسي ممتوج ، ينقطع بالامدrese نفسه التي يسهف فان تصدوق الفخ وهي بنفسه التي يخرج منه فان الفرع ساسي ممتوج على هذه الشوكة فاشبهه به . حتى في جعل الملوحت الغلب في الفرع في كل شبه عناصر سبعة محورة . والموحد يسلل منه شبه عناصر حيوية . صاف فصح . وامر اخر جدير بالملاحظة في هذا فرع ساسي لممتوج به ثمار برحه شبه على شكل دائري و كور . شكل ٥ شكل ٦ وقد سبق ان سبوت بشكل السبي ووجدناه سبعة في رحمة سبعة . انكسرة سبعة في رحمة سبعة بالاساميه المعروفة .

أما العناصر الثمانية المنعقدة عن نخرج مجموع ثمرتي فسكن حدها في لشكلين
 (٦ ، ٥) . أولها عبارة عن ورقة بيضاء محوطة بحداد
 مربع ليس يخرج من نخرج لأشكال ورقة حرجب قديم نورته في وسطها بمقصر ماسي يكون
 داخله من شكل موري وحفظه بربط مستطحة ماسي في خارجها بمقصر ماسي فهو
 عبارة عن ورقة بيضاء ذات زائفة مقصوصة كالحرف كاسي وخارجها مقصوص وبمقصر ماسي
 عبارة عن ورقة بيضاء على شكل حجاب سفوف محوطة بحداد بحداد بحداد بحداد بحداد
 ورقة بيضاء ذات حداد محوطة وخارجها على شكل زائفة في نورته بحداد
 ومطربة من العناصر ثمانية نورته في حرجب قديم بحداد بحداد بحداد بحداد بحداد
 بحداد في الحداد لاسلامي العناصر خمس بحداد بحداد بحداد بحداد بحداد



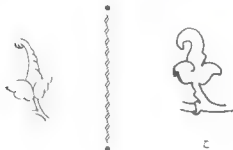
لوحة رقم ٩١

خط الصدوق الموجد باللوحة رقم ٨١ - حاشية - ١٢٠

فمثلا العصر وهو كاسي بحرف الفخ شه في كونه العصر ب ب^{١٧٥} بوارد على قطعة النسيج الصقلية^(١٧٦)



والعصر ح وهو كاسي خطي براس شه في كونه عهد عصر د الصقل بوارد في رسوم الكابلاتينا^(١٧٦).



العنصر د ، وهو يشبه عصف سقفة حبلية تحووه الداع يشبه في تكوينه عصف بعصر ا و ،
الصقل "٥"



والعصر ر ، يشبه في تكوينه عصف العصر ح ، وهو صقل اص "



التصميم الفني :

- ١ - يمكن بعض عناصر التصميم الفني في هذه القطعة من تسليح فهايل
- ٢ - خمسة أشكال زخرفية تتجه باتجاه لليمين ، ثلاثة منها كتابية صمد خط كوفي موزن ، أما الشرطان الآخران فيضمان عناصر بيانية وحيوانية
- ٣ - استند - أكثر من لون في الأخرج - د - سعمل مسحوق الذهب للحصول على اللون الأصفر الذهبي كما استعملت أكسيد الحديد للحصول على اللون الأحمر في بعض أجزاء العنصر الحيوانية ، أما اللون الأسود فقد حذب به جميع عناصر الزخرفة من بيانية وحيوانية وكتابية وهندسية
- ٤ - حلو مناطق مسعدة في الأرضية من عناصر الزخرفة كما هو الحال في شرط الزخرفة السفلى .
- ٥ - قصر النولس على عناصر الزخرفة مع ترك الأرضية عطلية والاكشف ، بلون السج الأصلي .
- ٥ - النورع الزخرفي للعنصر من خلال الفرع الذي المصوح
- والجدر بالسوية في هذا التصميم - الثمن قد احببت به من الشرطتين الرئيسيتين في الزخرفة ، واعطى الأهمية الكبرى للشرط العلوي منها وذلك بإيراد عناصر الزخرفة وحدها ، سواء كتب حيوانية وبيانية مكشوف باللون الذهبي المحدد بالمداد الأسود وربط الأرضية عطلية عن الزخرفة تماماً مما جعل لتكرار الشرط على العناصر زخرفية في هذه الشرط بالذات وقد استوفت هذه له ملحوظة بظهوره - عن حد علمي - في زخرفة السجود المعاصرة في العنق الإسلامي مما يدل على - القلب - كان سمع بحره كبره في تكوين تصميماته الفنية

نسبة هذه القطعة :

لعل بعد هذا الاستعراض لبعض عناصر هذه القطعة في هذه القطعة من المصح سواء أكانت كتابية أو حيوانية أو بيانية وما لاحظناه من تراكبها وبين ما جاء في النص ، لاسي ما حيث رسم عناصر حيوانية غريبة تتركب من لظبيعه وحشره سم الشرطيحة لها والشرط الدائري في سمير من الأشكال تتسم عند الحوض والبراعة في

مقصود ولا يخرج مع ذلك ، بمصرات بعده بمرجوة المباشرة له تقطع من يجتمع رجع
 سبه هذه النقطه بطمس الى صبه لاسج بعد امطيقه انماه للوربع الزحرفى الوردة على
 هذه النقطه ومن على غله يروح الضميمة من اسرب انيت عند في واخر البرن الخامس
 المحرقى واوانى البرن السادس المحرقى قبل ان يقطع الروح البيريقه عن اسبح وسعر
 القصصات بآله الساجين المودس الذين جلبهم روجر الناس وسعملهم في مصانعه
 بيلوم (٢٩) .



شكل رقم (٢١) Δ



شكل رقم (١١) Δ



شكل رقم (٢) Δ



شكل رقم (٣) Δ



شکل رقم ۵۱

شکل رقم ۵۱



شکل رقم ۶۶

شکل رقم ۷



• التعليقات والحواشي •

- ١ . كان كعب بن زهير بن أبي سلمى قد هجى النبي صلى الله عليه وسلم وفر من وجه المسلمين . ثم جاءه باب وسلم نفسه للنبي ومعه عصبه مقلعاً
بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
متيم إثرها لم يقد مكبول
- فكناه النبي برزة كاتب عبيده . وهي غل حد وصف ابن الأثير . شمسة مخططة . ابن الأثير تاريخ الكامل . جزء ٢ . ص ١٢٣ . ١٣٤
- ٢ . سجل مصحف الفس الاسلامي بالقاهرة . وقد وردت به اوصاف هذه المسجدة . وسفود بالتعليق عليها أثناء الدراسة .
- ٣ . دكتور ركني محمد حسن . كنوز الفاطميين . ص ١٢٧ . ١٢٨ . ط . دار الكتب المصرية ١٩٣٧ م .

واظر عنه رقم ٢٥٠ West - Exposition des Lapseries

West - Expositions Lapseries du Musée Arabe

في مجلة Syrin . ١٩٢٥ ص ٢٨٨ . ٢٨٩ .

كما اشار إلى النسخة في حروف هذه المسجدة والحروف عن صندوق معطى بالعنق محفوظ بكنيسة Wurzburg منسوب إلى صقلية

Nancy Pense Bridon Pre - Fraz in the Newseries Collection - Arts Islamic ١ : ١
Vol . 9 1942 p. 166

- ٥ . يمكن بلعوض المبرر العامة لحرقة السيج الفاطمي في بن
- ١٠ . ظهور الشريطة كناية مخط من عل ومن اسفل شريطة به حروف متعددة . ساسه وحيوانية (مرسومة بأسلوب محوور .
- ١١ . تطورت الزخرفة بصارت بعد الشريطة زخرفه متشعبة في حلي احتلت الزخرفة الكتابية المرتبة الثانية .
- ١٢ . ظهرت الشريطة وحدائق سموج وسداخل فحصر بينها خامات ومعبسات ودوائر تضم طيوراً وحيوانات او عناصر ساسه إلى جانب الشريطة الزخرفية والكتابية
- ١٣ . في اواخر العصر لفاطمي . صارت الشريطة الزخرفية سوا . اكانت محدولة او كدابه قلاً الثوب كله فلا يكاد يرى فراغا على الاطلاق

٦. تراحت طرف الدولة تنظيمه فقد بلغ عرب م يعرف جانب الجزائر وموسى وصنفيه .
كما امتدت شرقا إلى الحجاز واليمن

٧١. اشتهر حربة صنفيه ببرعة الفطن في أماكن مختلفة منها كما اشتهر بعض
بلاطه بمساعته وقصده إلى البلاد المجاورة فقد أوردت أبواب الحموي في كتابه معجم
البلدان « عدد ذكره - فطن - وهي حدي قرى سلاسل في حريرة صنفية ن أكثر ذرعها
القطن »

انظر بافوت . في امكنة العربية الصنفية ص ١٦٠ كما ذكر ابن سعد ن حريرة
صنفية كثيرة الانهار والعيون والقواكه والأوراق والفطن الكثير

انظر نور الدين علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي الذي في المكنية العربية
الصنفية ص ١٢٧ كما ذكر ابن العوام ن هل صنفيه كانوا بررغون الفطن فقال
« وارض صنفيه بمقدون به الفطن الارض الكريمة وعسل فدا بالسو حقل
بالاندلس » انظر بركر بن محمد بن احمد بن العوام « الفلاحه مخطوطة بيد الكتب رقم
٤٩٤ رراعه ١ لفسه لأول من الجزر الذي » ص ٩٨٩

ام من حيث سح الفطن وقصده في حريرة صنفية. فقد اشار اليه الأندلسي فقال
« برطس بنده جميله فلسه وطبه حسبه المظربيه وبها رباغ ركه يصل بها لفظن الكثير
والجف » ونفع برطس عربي مدسه بلوه القاصمه بمقه لسب كبره انظر ابو عبد الله
محمد بن محمد بن عبد الله بن ادريس برفه لئساق في المكنية العربية لصنفية ص ٤٣
ومن حيث مصدر الفطن من صنفية اشار اليه الزهرى ديبلا وهذه الحريرة
« صنفية . كثيره الماء والعيون والقواكه والأوراق ومنها يحلب الحور ولصطن الى بلاد
افريقية . ويحلب منها كثير من الفطن انظر ابو عبد الله محمد بن ابي بكر لزهري
الجغرافيه . في المكنية العربية الصنفية ص ١٥٩ كما ذكر عبد الله بن محمد بن الحسن في
كتبه لفلاحه . ن لصنفين كانوا من الاجتهاد بحث كانوا يعيشون الحقل حتى عشر مرات
قل ان بررغوا منه الفطن . وكما احسوا رراعه احسوا غرله وجباكه وكانوا يعملون به
الفرطس كما كانوا يعمونه من البردي . انظر فارسيو مازيو موريسو . المسلمون في
صنفية . مشورات الجامعة اللبنانية قسم الدراسات التاريخيه ص ٣٤ ط بيروت ١٩٥٧
كما اشتهرت صنفية انصب برراعه وصناعة الكتان ويكفي ما اشار به في هذا الصدد الرحالة
ابن حوقل الذي زار حريرة صنفية سنة ٣٦٢ هـ / سنة ٩٧٢ م من انه رأى فيها صناعة متقدمة
في السج فقال « إلى شيء من ثياب الكتان والحق فيها حق ان سع فيه لا يظلم حوزة
ورخصا ويباع مستعملها مما يقطع قطعان من خمسين رباغ لرباعي هو ربع الدبر » الى

سبح ويا عجب ، فيرى على ما شعره من أمثاله تنحصر الحصى والسنن كثيرا ، انظر ابن حوقل صورة الأرض ص ١٢٠ ، ص ١٢١ ط لندن ١٩٣٨ كما ان ابن حوقل يرى إلى شجرة جزيرة صقلية في عصر السلاجك الكثير حيث قال : إن الأمير عده سنة الخلقة المعمر لدين الله تركت فيها حقيقته ثلاثين ألف سنة . انظر ابن حوقل في خطط حر ١ ص ٢١٥ كما ان ابن حوقل حبرو إلى نشاط حركة التصدير للأقمشة من صقلية فيقول : ويحسب من هناك صقلية « كتاب وصف وكتاب مقلد يسوي كل واحد منه في مصر عشرة دنانير مغربية راجع ناصر حبرو ، الرحلة في مصر رحمه بحسب الخشب ص ٤٧ عبد الكسور محمد عبد العزيز مرزوقي الرحلة المسوخة في الأقمشة المقلدة ص ٥٨ القاهرة سنة ١٩٤٢ أن مصر فكانت تستخرج في العصر الفاطمي وما قبله بالكاد زرع وصناعة القطن ، وقد ورد في كتب بعض الرحالة إشارات صادرة عن المدن التي كانت تنتج القطن في العصر الإسلامي من ذكر ابن حوقل بحسب ب ووصف وسموود وكيفية سنج القطن وتصديره إلى جميع أنحاء العالم كما ذكر ابن بطوطة دلاص وبنو علي أيها من أكبر المدن ساحا للقطن بمصر ، كما يذكر المقدسي القيو ووصف انظر د سعد ماهر محمد ، السنج الإسلامي ، ص ١٣ كما يرجع المصنفون كذلك في عمل القطن من العصر الفاطمي كما يشير إلى ذلك الرسول التي وجدت في مدينتي الأحرار من الحادية عشرة إلى الثانية عشرة من حسن المحفوظات ، أن بالنسبة للقطن في مصر فقد تضررت الأحوال في وجوده في أوائل العصر الإسلامي فعلى الرغم من وجود مراجع تاريخية تذكر وجود القطن بمصر من العصر الفاطمي فإنه لم يكتشف بعد دليل مادي يؤكد بؤس ما ورد في هذه المراجع انظر دكورة سعد ماهر محمد ، السنج الإسلامي ص ١٩ ويرى السيد / ياسي بس برسون أنه في أواخر العصر الفاطمي بدأت بداية القطن برول في مصر بحسب وكن هذا بمثابة عهد الظهور بكثرته في العصر المملوكي انظر

● New York, British Museum Press, 1942

● The British Museum, London, 1942, p. 166

وبالنسبة لبلاد اليمن كان القطن يزرع فيها أو على الأقل كان سهل استيراده من البلاد التي كانت تنتج في العصر الإسلامي وما قبله كالعراق وإيران انظر دكورة سعد ماهر محمد ، السنج الإسلامي ص ٢٠ ومن المعروف أن بلاد اليمن كانت تنتج الوصايل على عهد سبغ بن كليوب ملكها الذي أمر بكسوة الكعبة من الوصايل انظر سيرة ابن هشام ج ١ ص ١٥ ط . ويستعمل ، الوصايل لغة جمع وصله والوصلة كما حد ، في القاموس المحيط ثوب غامق مخطط ، وقد استمر إنتاج الوصايل في العصور الإسلامية الأولى مع احتفاظها

بخصائصها التي تتميز بها بين أقمشة العالم الإسلامي الأخرى . وهي المخطوط التي تتناسب طولية أو عرضية وتتصل أو تنفصل لتعطي منظر ألوان متعددة كأنها غليل اللنان عنها فانسكبت على أرضية بيضاء وأختلطت ببعضها وامتزجت ولكن في نظام بدعي . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مجموعة من هذه الوصايل اليمنية توضح مدى عظمة صناعة الأقمشة في اليمن . وقد نجح اليمنيون في صناعة هذا النوع من الأقمشة على أنوالهم المحلية وبلغوا في ذلك درجة عظيمة من الروعة والإتقان . ويكفي دليلا على براعة الصناع أنهم ابتكروا طريقة فنية خاصة لزخرفة الوصايل اليمنية وهي طريقة نسج المخطوط الملونة الناشئة على صيغ خيوط السداة واللحمة قبل النسج بلون أو بعدة ألوان أبرزها الأزرق والأبيض الضارب إلى الصفرة ، والأسمر الضارب إلى الحمرة . ولعل مما ساعدهم على هذا النجاح سهولة حصولهم على النطن ولأن خيوط الوصايل اليمنية كلها من النطن المصبوغ . انظر : وفيه عزى ، نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن ، ص ٢٨ ، المجلة ، العدد ٧٦ ديسمبر ١٩٦٢ كما ابتكر الصناع اليمنيون طريقتين لتزيين الوصايل ، فاستعملوا التطريز نارة والطبع والتذهيب نارة أخرى . مع وحدة العناصر الزخرفية في كل من التطريز والتذهيب ، وهي تنحصر في المخطوط المجدولة أو الحروف الكتابية انظر وفيه عزى ، نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن ، ص ٢٩ ، المجلة ، العدد ٧٦ ، وانظر اللوحة رقم (٢) وهي عبارة عن نسج يبنى مطبوع مذهب من القرن ١٠هـ / ١٠م . ومحفوفة بمتحف الفن الإسلامي برقم سجل ١٤١٧٠ .

(٨) قام بفحص خيوط هذه المنسوجة ميكروسكوبيا معمل مركز بحوث وصيانة الآثار بتاريخ ١٢/٨/١٩٨١م وبين له أنها قطن ١٠٠٪ . وأرجو أن يعدل ما ورد عن تعريف هذه المنسوجة بسجل متحف الفن الإسلامي حيث جاء فيه أنها من الكتان .

(٩) قام بفحص هذه المنسوجة الدكتور سيد خليفة الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة (نسج) وحدد سداها ولحمها .

(١٠) انظر نهايات حرف الواو الواردة في الشريط السفلي والشكل رقم (١١) .

(١١) هذا الطائر غلاب وليس نسرا كما وصفه الدكتور زكى محمد حسن في كتابه « كنوز الفاطميين » ص ١٢٧ . فالنسر يشترط فيه وجود رقبة .

(١٢) هذا الحيوان أسد أفريقى يطلق على نوعه Felis leo وليس قهدا حسيا وصفه الدكتور زكى محمد حسن وقالأسد له معرفة . كما تتميز السباع بوجود بقع غامقة اللون في جسمها وهذا ما حرص الفنان على إبرازه .

(١٣) نجح الفنان في إبراز العلاقة بين السباع وما تفضله من فرائس على رأسها الحمر

الوحشية بحيث ميز القريسة بالخطوط لإدراكه بحمة السباع لهذه الحمر الوحشية المنحططة .
 (١٤) يرى الدكتور سيد خليفة بعد فحصه لهذه المنسوجة وألوانها أن الأصباغ لم تستخدم في الطباعة على الاطلاق . في حين استخدم مسحوق الذهب للتذهيب ، كما استخدمت أكاسيد المعادن للحصول على اللون الأزرق الزهري . أما اللون الأسود فهو نوع من الأحجار التي كانت سائدة وقت صناعة المنسوجة . وقد استخدم لتثبيت مسحوق الذهب على القماش وكذلك أكاسيد المعادن الزرقاء ، لصاق وضع على سطح النسيج .

(١٥) هذا الطائر عقاب كسابقه وليس نسرًا كما سبق أن بيناه .

(١٦) هذا الطائر بلشون Grey Heron وليس أوزة كما ذكر الدكتور زكي محمد حسن في وصفه . وهو من نوع البلشون الأوروبي European Form حيث يتميز رأسه بوجود ريشات في مؤخرة رأسه وقد بينتها الفنان مما يدل على أنه يعيش في بيئة أوروبية . (لوحة رقم ٥ والشكل رقم ٢) . ويستوطن هذا الطائر البحيرات والبرك والمستنقعات . ويتغذى على الأسماك والقشريات والديدان .

(١٧) انظر لوحة رقم (١) والشكل رقم (٣) .

(١٨) هذا النوع من النسيج هو أكثر الأنواع ذبوعاً وأعمها استعمالاً . ولذا كانت القطع المنسوجة منه أكثر من باقي قطع المنسوجات الأخرى . وذلك لبساطة طريقة نسجه ومن أجل هذا يعتبر أول التراكييب النسجية التي استعملت في صنع الأقمشة . وطريقة النسيج السادة معروفة منذ أزمنة بعيدة في التاريخ وهي عبارة عن تقاطع خيوط السدى مع خيوط اللحمة تقاطعاً منتظماً بحيث يؤدي إلى اختفاء فريق من خيوط السدى تحت اللحمة . وظهور الفريق الآخر فوقها وبالعكس في اللحمة التي تليها وهكذا . انظر :

● John H. Strong : The Foundation of Fabrics p. 117.

● Glazer : Historic Textile Fabrics, p. 5.

● Nisbet : Grammar of Textile design, pp. 6-10.

عند دكتورة سعاد ماهر محمد ، النسيج الإسلامي ، ص ١١ . وكذلك أشكال ١ ، ٢ ، ٣ عندها ويصنع هذا النسيج على الأتوال الرأسية والأفقية على حد سواء .

(١٩) الطباعة بالنقائيل عبارة عن رسم وحدة زخرفية على النقائيل الخشبي ، ثم تحفر هذه الرسوم إما حفراً بارزاً ، أو غائراً ويسمى اليابانيون النقائيل ذا النقوش البارزة بالنقائيل الإيجابية Positive والنقائيل ذا النقوش الغائرة بالنقائيل السلبية Negative ثم يغمس النقائيل في مادة الصباغة . ويطبع على النسيج فيظهر الرسم ملوناً بالصيغة في حالة النقائيل الإيجابية . ويكون الزخارف بيضاء خالية من الصيغة في حالة النقائيل السلبية بينما يصبغ الإطار المحيط بها . وقد

عرفت الصين الطباعة بطريقة القوالب Block Print منذ عهد بعيد ، وإن لم يعرف على وجه التحديد تاريخ نشأتها . ويمتاز أسلوب الطباعة بالقالب بسهولته وقدرته الكبيرة على الإنتاج السريع . انظر دكتورة سعاد ماهر محمد ، التسيج الإسلامي ، ص ٨٢ . إلا أن القالب المستعمل في هذه المنسوجة لا يبدو أن يكون محددا لعناصر الزخرفة سواء كانت حيوانية أو نباتية أو كتابية . ويطلق على هذا النوع من القوالب اسم « القالب ذو الترانح المعدنية » .

(٢٠) انظر نقطة البداية على جناح العناب الذي ينفض على البلسون (بالتربط العلوي للزخرفة) لوحة رقم (١) . ويحتمل أن تكون هذه النقطة نتيجة عملية ترسيم . لاسيا وأن القطعة قد تم شرائها من أحد تجار الآثار واسمه موريس نجمان في ٨ مايو سنة ١٩٣٢م . (٢١) السفلى ، حصة نذهيب الورق والكاغد . يقول : « تأخذ من الوثق ما شئت وتقطع ثم تجعله في إناء وتصب عليه ما يغمره من الماء حتى تراه قد انحل وتحركه على نار لينة . ثم ترعى فيه سيرا من الزعفران ، ثم تكتب به في الكاغد أو الورق . وتركه حتى يجف . ثم تتركه ساعة . ثم تأخذ من ورقة الذهب الخالي فتقطعها قطعاً صغيراً على جلد نقي . ثم تأخذ الكاغد المكتوب فتنتفخ فيه قليلاً حتى يعرف الموضع المكتوب برق ثم تدلكها بظن قليلاً حتى تراه قد التزق . ثم تبل أصبعك بالريق وتضعه على ذلك الموضع وتشدها عليه برق فان الورقة تلزق الموضع المكتوب بالوثق . ولا تثبت على سواء . وكذلك قاعمل في كل شيء تريد نذهيبه » . انظر :

- Naliss, Centenario della Nascita di Michele Amari.
- Volume Prime, Palermo Stabilimento, Tipografico, Virzi 1910, p. 447-448.
- La preparazione Degli Inchiostri Hibre Midad Di Differenti Colori Sposta da un Anonimo siciliano.

(٢٢) انظر لوحة رقم (٤) .

(٢٣) يقصد بالكتابة المتعاكسة أن قواعد الحروف في السطرين متقاربة سواء فصلتها شريطة زخرفي أو لم يفصلها قبيلاً تكون رؤوس أحد الطرفين متجهة إلى الشمال نجد رؤوس حروف السطر الآخر متجهة إلى الجنوب . انظر دكتور محمد عبدالعزيز مرزوقي ، الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية ص ٩٦ .

(٢٤) بالنسبة لشبوع هذه الظاهرة في معسر انظر د . محمد عبدالعزيز مرزوقي ، الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية من ص ٣٩ - ١٤٠ .

أما بالنسبة لشبوع هذه الظاهرة في إيران انظر لوحة (٥) عن :

● Arthur Upham Pope

● A Survey of Persian Art from prehistoric Times to the present. Pl. B. p. 995.

(٢٥) د . محمد عبدالعزيز مرزوقي ، الزخرفة المنسوجة في الأقمشة القاطمية ، ص ١٢٤ .
١٢٦ . د . عبدالمعتم رسلان ، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، ص ٦١ .
لوحات ٨ ، ١٠ ، ط جدة ، نهاية ١٩٨٠ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٦١ ، لوحات من ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ .
(٢٧) سبق أن عالجنا طريقة التلوين بالساحيق المختلفة (راجع حاشية رقم ١٣ ، ٢٠) .
(٢٨) د . عبدالمعتم رسلان ، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ص ١٤٥ .
ص ١٤٨ واللوحة (٢٩) الخاصة بنقش اللغات الثلاث بالجزيرة عنده .

Arthur U. Pope, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the present, Pl. B. (٢٩)
Volume XI p. 995.

Ibid. Vol. IX A. p. 598. (٣٠)

(٣١) د . محمد عبدالعزيز مرزوقي ، الزخرفة المنسوجة ، لوحة ١٢ . د . سعاد ماهر محمد ،
النسيج الإسلامي ، لوحة ٢٢ .
(٣٢) د . عبدالمعتم رسلان ، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، لوحة ١٠٣ .
ص ١٧٣ .

Haymond Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin, Vol., I Pls., 101, 102, Paris 1932, (٣٣)
(٣٤) قارن بين طريقة رسم العقد على الفرع المتسوج في هذه المنسوجة (شكل ٤ ، شكل ٥)
والعقد الثنائية الصقلية (شكل ٧ ، ٨) ، وانظر كذلك عند د . عبدالمعتم رسلان ،
الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا لوحات (٧١ ، ٧٣ ، ٨٦) .
(٣٥) د . عبد المعتم رسلان ، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، لوحة ٩٥ .
ص ١٦١ وانظر عنده :

● Falk, Otto, Decorative Silks, p. 21.

● Migeon, M. (Art M. Tome 11 p. 313.

(٣٦) المرجع السابق ، شكل ٢٠ أ ، لوحة رقم ٧٦ .

(٣٧) المرجع السابق شكل ١٩ ب .

(٣٨) المرجع السابق لوحة ٨٧ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ٨٧ ، ص ٨٨ ، Otto Vom Falke, decorative Silks, p. 20.